

ENTRELACS

Entrelacs

Cinéma et audiovisuel

Hors-série n° 4 | 2016
Paysages en séries

« La solution se trouve dans le paysage » : P'tit Quinquin (2014) de Bruno Dumont ou le paysage du Nord comme motif sériel

« La solution se trouve dans le paysage »¹

Claire Allouche



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2133>

DOI : 10.4000/entrelacs.2133

ISBN : 2261 - 5482

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2016

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Claire Allouche, « « La solution se trouve dans le paysage » : P'tit Quinquin (2014) de Bruno Dumont ou le paysage du Nord comme motif sériel », *Entrelacs* [En ligne], Hors-série n° 4 | 2016, mis en ligne le 06 février 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2133> ; DOI : 10.4000/entrelacs.2133

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

« La solution se trouve dans le paysage » : P'tit Quinquin (2014) de Bruno Dumont ou le paysage du Nord comme motif sériel

« La solution se trouve dans le paysage »¹

Claire Allouche

- 1 Après sept longs métrages de fiction sortis en salles, dont quatre tournés dans le Nord-Pas-de-Calais², Bruno Dumont, sur proposition d'ARTE et insistance de ses producteurs³, change pour la première fois de régime narratif. Il écrit et réalise la mini-série *P'tit Quinquin*, composée de quatre épisodes de cinquante minutes, produite par ARTE et diffusée sur la même chaîne les 18 et 25 septembre 2014. On peut d'emblée se demander en quoi les paysages filmés sur le temps mi-long (celui de la narration d'une mini-série) mais diffusés sur un espace réduit (qu'est a priori l'écran de télévision) demeurent des espaces propres au cinéma de Dumont et non en-dehors pour de simples raisons de production et distribution.
- 2 L'intrigue qui se déroule trois heures et demies durant peut être esquissée en quelques lignes et quelques lieux. Dans un village côtier du Boulonnais dans le Nord de la France⁴, le commandant Van der Weyden et le lieutenant Carpentier enquêtent sans succès réel pour trouver le coupable de crimes étranges, les corps des victimes étant systématiquement retrouvés coupés en morceaux dans des cadavres de vaches échouées. Pendant ce temps, P'tit Quinquin, sa bande de copains et sa dulcinée Eve tentent de passer un été comme les autres, entre parties d'auto-tamponneuses, baignades en mer, préparation de la fête nationale, concert de musique sirupeuse à la belle étoile, poussées de racisme ordinaire et, surtout, longues chevauchées à deux roues sur les routes désertes des alentours... lesquelles croisent les lieux de crime plus d'une fois.
- 3 Que l'on soit familier des lieux de tournage de Bruno Dumont après visionnage de ses précédents longs métrages ou que l'on débarque dans *P'tit Quinquin* comme en terre

inconnue, il convient d'interroger cette mini-série par rapport aux précédents espaces filmés par le cinéaste. Et ce, d'autant plus que le film qu'il a réalisé juste avant est *Camille Claudel 1915* (2013), tourné dans le Sud de la France avec une actrice professionnelle (Juliette Binoche), fait inédit dans son travail. Que nous dit donc le retour à une enquête policière dans un paysage du Nord partagé entre champs et mer, quinze après *L'Humanité* (1999)⁵ avec lequel *P'tit Quinquin* partage les principaux traits ?

- 4 Quelle est la singularité diégétique du paysage de *P'tit Quinquin* en tant qu'espace sériel, c'est-à-dire en tant qu'espace susceptible d'être répété au sein-même de la série, donnant ainsi un sens tout particulier à sa structure, mais aussi en tant que composante spatiale supplémentaire à l'œuvre de Bruno Dumont, participant ainsi à l'établissement d'un studium, pour reprendre l'expression de Barthes, au fil de ses films ? En effet, si les écrits sur les paysages⁶ dans le cinéma de Bruno Dumont abondent et que lui-même s'est exprimé plus d'une fois à ce sujet, il convient de les considérer sous un angle nouveau pour saisir *P'tit Quinquin* à la fois comme le geste de rupture et celui d'une continuité.
- 5 Où se joue la singularité spatiale de *P'tit Quinquin* ? Bruno Dumont confiait que « avec la durée de la série, je savais que j'avais du temps pour développer des personnages »⁷. Alors, dans quelle mesure les paysages de *P'tit Quinquin* ont vocation à porter une dynamique narrative, dans quelle mesure ouvrent-ils des brèches plus méditatives ?

***P'tit Quinquin*, à combien de lieux du cinéma de Dumont ?**

- 6 Outre le passage du film de fiction à la série télévisée, et donc à une autre manière d'investir la temporalité des images, c'est aussi le ton des aventures de *P'tit Quinquin* qui attire l'attention : hors des clous de l'enquête classique, Dumont explore pour la première fois dans son œuvre un savant mélange de loufoque, d'absurde et de burlesque⁸, comme si la durée proposée permettait de rendre au lieu un pendant de sa spiritualité, de ce qu'il peut dégager de franche complexité⁹. Pourtant, la narration se déploie sur la base de cette conjonction d'humour et de distanciation, la place accordée aux paysages relève d'un mystère d'un tout autre ton, comme autant d'espaces-pauses nécessaires à l'emprise d'un récit dans l'impasse, là où tout n'est qu'espaces sans frontières.
- 7 Dumont en personne explicite cette potentialité du paysage choisi :
- 8 *Le paysage cinématographique n'a, de toutes les façons, plus grand chose à voir avec le paysage original, avec sa réalité commune, naturelle et sociale. Le cinéma est un art de la découpe. Le cinéma découpe des paysages à la hache Exsangues, les paysages y perdent naturellement leur physionomie première et tout leur tremblement au tranchant des plans du cinéma et de leur extraction. D'extérieur, le paysage ainsi découpé, filmé, monté devient intérieur. Le paysage cinématographique, sous ses dehors, ne parlerait ainsi plus tant de la France, par exemple, que de son intériorité désormais : l'intériorité de la France, qui est rendue là visible par ce prodige qu'est la transfiguration du cinéma. (...) Les paysages et leurs dehors ne sont que les terminaisons de nous-mêmes, dont nous sommes les germinations et les mobiles, mystiquement.* »¹⁰
- 9 C'est aussi une manière de prendre en compte le lieu filmé, la zone rurale du Nord de la France, jusque-là absent des séries télévisées, de lui donner une visibilité non pas descriptive mais proprement esthétique, en le laissant respirer à un autre rythme. De fait, le coupable des meurtres ne sera pas retrouvé, tandis que les lieux du crime conserveront soigneusement leur secret.

- 10 Ainsi, le paysage se donne à lire dans *P'tit Quinquin* sous au moins deux formes. En premier lieu, il s'agit d'un espace diégétique solidaire de la fiction, puisque l'ancrage territorial est la raison même de la série, à en croire les pérégrinations de Quinquin, maître cycliste des espaces qui bordent de près ou de loin la ferme familiale et les dialogues retranscrits en un ch'ti phonétique dans le scénario¹¹. En deuxième lieu, les paysages sont des espaces-témoins des événements, à contre-temps des situations qui animent la société des vivants, dans une perspective purement fictionnelle : on y arrive perpétuellement trop tôt ou trop tard, au point de se demander dans quelle mesure le crime a concrètement pu avoir lieu en cet endroit. Si l'on se réfère à la terminologie établie par André Gardies¹², les paysages de *P'tit Quinquin* pourraient être tour à tour des « *paysages contre-point* » (entretenant un rapport de décalage avec ce qui se déroule aux alentours), contenant le potentiel avorté d'un « *paysage-catalyse* » (composante de la diégèse susceptible de prendre ou favoriser la transformation d'une autre composante de cette même diégèse), lui préférant une tendance au « *paysage-drame* » (paysage susceptible d'intervenir et de participer aux stratégies discursives déployées par le film).
- 11 Le cinéma de Bruno Dumont avait jusque-là principalement exploré la dimension de « *paysage-expression* » (osmose-fusion du personnage et du paysage), la séquence d'ouverture de *L'Humanité* en est une incarnation vibrante, lorsque Pharaon de Winter, bouleversé par le crime d'une petite fille, jette son corps dans la terre, comme pour implorer le pardon faute de trouver la solution. Ici, elle serait portée à son paroxysme sur le mode d'une variation railleuse du cinéma de Dumont lui-même. De fait, les victimes sont littéralement happées par le paysage, en étant dévorées par les bovins affamés, comme si ces derniers leur avaient murmuré « *car tu es terre et tu retourneras dans la terre* ». Le plan d'apparition de la tête de la première victime, sur l'herbe bordant la route où passe la voiture de police, va dans le sens d'un surgissement éminemment terrestre, où le sol recouvre autant qu'il recrache. Dans *P'tit Quinquin*, la fusion avec le paysage n'est donc pas tant question de dévotion mais de dévoration, même si les deux vont de pair, revers d'une même médaille.

Mises au point sur l'ancrage de *P'tit Quinquin*

- 12 *P'tit Quinquin*, par son seul titre¹³, en dit déjà beaucoup sur l'inscription locale de la série, en termes de lieu mais aussi de langage¹⁴, et donc de bande sonore paysagère. Pour le tournage de sa mini-série, Bruno Dumont n'a pas dérogé à certains de ses irréductibles principes de mise en scène à l'œuvre dès *La Vie de Jésus* (1997), lesquels participent de la construction d'une spatialité propre à ses intentions, à savoir un travail très fin avec les prises de son direct, le choix de faire majoritairement – voire intégralement – jouer le film par des acteurs non professionnels, originaires des environs des lieux de tournage, et de s'ancrer en des lieux réels, pour la plupart en extérieurs, sans pour autant s'adonner à une restitution audiovisuelle illusoirement naturaliste. Les repérages¹⁵ ont été réalisés par Dumont lui-même, en solitaire, en amont de l'écriture.
- 13 Sur le plan du cadre, il est important de relever que Dumont est allé à contre-courant des exigences de production télévisuelles, puisqu'il a choisi le Scope en 2,40 plutôt que le 1,85 attendu. Dans un entretien fleuve accordé aux *Cahiers du cinéma*, il explique que ce choix de filmer comme au cinéma vient du désir d'inscrire les corps dans un espace incarné¹⁶ et non un fond, « *un lieu qui, lui, « contient » ce sens, cette histoire et s'en contente* »¹⁷. De fait, la cartographie des espaces de *P'tit Quinquin* ne serait pas difficile à établir tant Bruno

Dumont joue du format de la série pour tracer des chemins entre les différents lieux au fil des épisodes, que ce soit du point de vue de Quinquin à vélo ou du duo de commandant et lieutenant en voiture¹⁸, laissant d'abord entendre l'idée de Maurice Brock selon laquelle « *le paysage ne se définit pas d'abord par ses formes, mais par ses parcourabilités* »¹⁹. Le choix d'emprunter les mêmes routes par deux moyens de transport différents implique une variation sur la répétition de leur apparition, puisqu'en différant la hauteur du point de vue et la vitesse, ces espaces entretiennent chez le spectateur une mémoire confuse, jouant de la reconnaissance troublée.

- 14 Ce n'est pas non plus un hasard si les commissaires Carpentier et Van der Weyden n'ont pas de point de chute, a contrario de Pharaon de Winter dans *L'Humanité* qui revient inlassablement au poste : le duo est toujours en route, comme s'il fallait en passer par là, par l'absence de lieu fixe, pour éprouver le paysage sempiternel, sans limite palpable à l'horizon, celui qui éparpille les corps morcelés en ses coins éloignés. Il faut voir du pays pour comprendre ce qui en surgit, pour recoller les morceaux des corps et de l'histoire. Car le corps et le regard connecteur des lieux du crime se retrouvent en la personne de Quinquin²⁰. Il est le seul à établir un pont concret, puisqu'il repère un passage souterrain (troisième épisode) qui mène du blockhaus aux champs. Dumont laisse judicieusement cette visite des profondeurs de la terre en hors-champ, on le sait juste bordé de part et d'autre par les paysages criminels des épisodes précédents, comme si en ce point précis la série commençait tout juste à se monter (lieux raccordés) après avoir été simplement découpée (corps morcelés). À partir de cette séquence, la structure de la série entretient un rapport équivoque aux épisodes antérieurs, comme si elle en venait à se dédoubler. Certains plans, sur les routes ou dans la ferme, redoublent ceux vus auparavant ; le paysage semble alors s'ouvrir comme un livre en deux, sans que l'on sache par quelle page l'histoire s'écrit le mieux, puisque lieux du crime et lieux de vie commencent à dangereusement fusionner.
- 15 Non seulement Dumont contre les vides sur la carte de l'espace de la série – du premier plan général paysager de l'épisode 1 à celui de l'épisode 2, les terres s'ouvrent sur la mer – mais il en dessine également les contours. Dans une scène du troisième épisode, Van der Weyden et Carpentier observent l'Angleterre depuis la vitre du restaurant et l'évoquent comme une réalité géographique hors d'atteinte, qui ne pourrait prendre corps qu'à condition d'y écrire une autre fiction. Le duo spéculé sur le paysage tant qu'il est hors-champ, comme il en est du moment où Carpentier, enfoncé dans son siège conducteur, à l'arrêt, improvise une ode à la mer, que Van der Weyden vient vite arrêter. Les trajectoires et les franchissements au sein de *P'tit Quinquin* demeurent dans la sphère de l'ultra-local, de la parcourabilité limitée par un vélo, réduisant à la longue les distances avec le paysage lorsqu'il est filmé en plan général (le bunker, la mer, les champs environnants). De fait, les frontières de la série excluent un territoire limitrophe et nous permettent, à force de tours et de détours, de ne pas nous perdre en chemin.

Des lieux du crime aux « paysages-témoins »

- 16 Aucun des personnages arpenteurs, c'est-à-dire Quinquin et le duo Van der Weyden et Carpentier, ne découvrent les lieux du crime comme s'ils leur étaient absolument étrangers. Ainsi, l'étrange sensation que communiquent les paysages de *P'tit Quinquin* tient de la coexistence entre une certaine idée de la préexistence des espaces vis-à-vis du récit qui s'y déroule (aussi parce que Dumont joue de l'imaginaire dur comme la pierre

que peuvent charrier un blockhaus ou un bunker) et en même temps de la nette intuition que les meurtres qui s'y déroulent les détournent de cette calme habitude d'être eux-mêmes. Dans l'interstice de ces deux extrêmes identitaires d'où s'échappe le paysage, à la fois au-dessus et en-deçà des structures architecturales, si souvent cadré entre ciel et terre : le silence. Mais un silence qui, à l'instar de Dany, le frère autiste de Quinquin, nous regarde, un silence qui a tout vu, rendant impossible la lecture certaine d'un récit unique.

- 17 En termes de construction d'un rapport interrogateur au paysage, la répétition du plan du bunker perdu dans les champs, notamment, nous dit le désarroi des enquêteurs face à la solution qui se trouve là, mais qui pourtant n'apparaît pas. Le personnage de Dany apparaît comme central dans cette relation à l'espace perçu immédiat. D'ailleurs, tandis que Van der Weyden et Carpentier se laissent progressivement dériver vers l'échelle la plus infime du paysage de manière haptique²¹, en prenant à mains nues la terre qui en constitue le socle, le personnage de Dany émerge avec insistance à la périphérie des scènes pour souvent finir au centre du cadre. Dany est l'unique personnage qui pose une équation insoluble de l'agencement des paysages alors même qu'une routine bien découpée semble s'installer au fil des épisodes : il est le seul à attraper la nuit sur son visage dans les champs, il est le seul à sortir par deux fois du sous-terrain sans que l'on puisse identifier d'où il vient.
- 18 Cette insistance sur le corps de Dany comme seule réponse possible aux crimes, comme unique interlocuteur avec des paysages qu'il aura fallu du temps à relier entre eux, va de pair avec la montée en impuissance de Van der Weyden et Carpentier qui, à défaut de dépeindre la situation à la hauteur de leur profession, en viennent à peindre les environs. Le dernier crime sur la plage frappe par la picturalité pompière qu'il affiche et que Van der Weyden, qui porte en son patronyme l'un des plus fameux triptyques (nous en revenons donc à la partition spatiale...) du quinzième siècle, ne manque pas de le relever, cherchant absolument à travers champs le nom de Rubens. Après cela, il redécoupera le paysage visible depuis la ferme de Quinquin avec la croupe d'un cheval. Si Zwingenberger évoquait une « histoire du paysage anthropomorphe » et un « homme-paysage », il conviendrait ici d'en venir au « paysage zoomorphe », qui finit par se redessiner sous les traits de ses habitants premiers, à défaut d'y trouver des inscriptions plus éloquentes.

Sur un autre ton : paysages clivants

- 19 *P'tit Quinquin* fait d'autant plus figure de série que son essence spatiale se prolonge dans les projets suivants de Dumont : *Ma Loute*, sorti en salles le 11 mai 2016, rejoue l'enquête policière hallucinée en des localités similaires et le téléfilm chanté, variation sur Jeanne d'Arc, nommé pour le moment *Jeannette* se tourne, à l'heure où ces mots sont posés, quelque part dans le Boulonnais. Comme si *P'tit Quinquin*, en qualité de série, avait ouvert au cinéaste une perspective d'exploration d'une pluralité de tons, tout en assurant une certitude spatiale, celle d'aller au bout de la côte d'Opale, sans chercher pour autant à ce que ses paysages soient raccords d'un projet à l'autre, tant leur essence diffère²². Nous pourrions parler d'un « repayement » plan par plan, cartographique et cinématographique, où chaque projet de fiction nouveau vise à superposer au précédent des espaces détournés de leur potentiel diégétique premier.
- 20 Comme le met en mots Thierry Roche : « Dans nos sociétés, depuis longtemps, on distingue ceux qui façonnent la nature (le plus souvent pour se remplir l'estomac) des

élites qui la pensent et la disent comme paysage (à des fins artistiques). »²³ Si P'tit Quinquin donnait à voir les paysages du Boulonnais du côté de la ruralité²⁴, préférant l'observation à la contemplation, Ma Loute travaille la mise en cadre du paysage comme une interface de classes, les locaux miséreux s'enlisant dans les marais, tandis que les aristocrates urbains n'en finissent pas de s'extasier de leur vue sur la mer, à distance. Les deux expériences se croisent toutefois, entre ciel (avec deux scènes de lévitation) et mer (au bord du naufrage), les corps étant au bord non pas de la rupture mais de la dilution, là où les limites du paysage n'apparaissent plus. Les plans spatiaux raccordent alors sur le plan narratif l'impossible coexistence sociale ; les lieux n'ont jamais été si schématiquement partitionnés dans le cinéma de Dumont. « Le paysage ! Le paysage ! » s'exclament à plusieurs reprises et à tour de rôle, Fabrice Luchini, Juliette Binoche et Valeria Bruni-Tedeschi. Si les personnages de Bruno Dumont en viennent à prononcer ce fin mot et à produire des discours à son propos, le jeu de différences et répétitions promet de rendre infinis ses paysages en série.

NOTES

1. « Jésus ne regarde pas les nuages à la fin du film, mais le paysage parce qu'il n'y a pas de transcendance. Ce n'est pas là-haut que ça se trouve, c'est là. C'est dans le paysage que la solution se trouve... » dit Bruno Dumont dans Tancelin, Philippe, Ors, Sébastien et Jouve, Valérie. *Bruno Dumont*, Paris : Éd. Dis voir, 2001, p. 45.
2. *La Vie de Jésus* (1997), *L'Humanité* (1999), *Flandres* (2006), et *Hors Satan* (2011).
3. Thévenin, Nicolas et Pokée Morgan. « Bruno Dumont : de l'amour », *Répliques*, n°4, p. 6.
4. Plus précisément : sur la Côte d'Opale, à Audresselles. Source : Baurez, Thomas. « P'tit Quinquin, la leçon de cinéma », *L'Express*, 18.09.2014. Repéré à http://www.lexpress.fr/culture/cinema/p-tit-quinquin-la-lecon-de-cinema-de-bruno-dumont_1575255.html, consulté le 30 avril 2016.
5. Bruno Dumont confie : « J'avais bien L'Humanité en tête. Je l'ai revu, pour autre chose, sans le son. » dans Delorme, Stéphane et Tessé, Jean-Philippe. « La puissance de feu du comique », *Cahiers du cinéma* n°703, septembre 2014. p. 16.
6. En-dehors des critiques de chaque film qui mentionnent cet aspect quasiment systématiquement, nous pouvons mentionner les ouvrages suivants : Alligier, Maryline. *Bruno Dumont : L'animalité et la grâce*. Aix-en-Provence : Éd. Rouge Profond, 2012. Tancelin, Philippe, Ors, Sébastien et Jouve, Valérie. *Bruno Dumont. Op. Cit.*
7. Delorme, Stéphane et Tessé, Jean-Philippe. « La puissance de feu du comique », *Op. Cit.* p. 14.
8. Lepaster, Joachim. « Que la farce soit avec vous », *Cahiers du cinéma*, n°706, décembre 2014. p. 9.
9. Du propre aveu de Dumont : « L'univers de P'tit Quinquin, c'est un peu le petit village gaulois. A partir du singulier, de l'accidentel, de l'hyper-accentué très particulier du Nord-Pas-de-Calais, je peux raconter quelque chose qui parle de nous tous, Français, qui traversons des difficultés, des problèmes sociaux et communautaires. Dans la série, je parle des handicapés, du racisme, des institutions. Mais je ne suis pas un cinéaste réaliste. Mes moyens d'expression sont certes réalistes, mais employés dans une plastique qui les emmène ailleurs. Dans P'tit Quinquin, comme dans Hors Satan, je vais vers le fantastique naturellement. » Propos recueillis par Douhaire,

Stéphane. « Bruno Dumont, roi tu tragique comique dans *P'tit Quinquin* », *Télérama*, 19.09.2014. Repéré à

<http://www.telerama.fr/series-tv/bruno-dumont-roi-du-tragique-comique-dans-p-tit-quinquin,116913.php>, consulté le 10 mars 2016.

10. Thévenin Nicolas et Pokée Morgan. « Bruno Dumont : de l'amour », *Op. Cit.* p. 6.

11. Dumont, Bruno. *P'tit Quinquin (scénario)*. Paris : Éd. Petits Matins, 2015.

12. Gardies, André. « Le paysage comme moment narratif » in Jean Mottet (coord.), *Les Paysages du cinéma*. Seyssel : Éd. Champ Vallon, octobre 1999. p. 45.

13. Puisqu'il cite la chanson éponyme écrite en ch'ti du poète lillois Alexandre Desrousseaux en 1853, laquelle est d'ailleurs chantée a capella par une voix d'enfant à chaque générique de début d'épisode.

14. Notons aussi que les titres des épisodes sont écrits en ch'ti, et que la revendication du parler atteint son acmé avec l'épisode insolite de « Ch'tiderman » déboulant dans la ferme de la famille de Quinquin, comme une affirmation du droit à l'héroïsme local et à la série qui va avec.

15. « Les repérages successifs (sans appareil, d'abord) servent à renverser l'emprise de l'auteur et son utopie : lui imposer la réalité vue comme l'objet de son désir ; c'est elle qui l'inverse, le retourne (l'auteur), comme saisie fatale de la matière même. Il faut ainsi y passer énormément de temps, être sur les lieux, à attendre (que cela vienne). » écrit Bruno Dumont dans Tancelin, Philippe, Ors, Sébastien et Jouve, Valérie. *Op. Cit.* p. 13.

16. « La différence entre les deux formats, est que la perception du film n'est pas la même. Quand on a un personnage dans le plan en 2.40, il a toujours plus de paysage à coté de lui, qui l'enchaîne un peu. Il ne faut pas qu'il soit trop là... Enfin il est là, il occupe la place. Il est assez inachevé dans ce qu'il est, mais il doit l'être. Et le paysage complète parfaitement ce qu'il dit ou ce qu'il regarde. Le paysage existe davantage, et il ramène son histoire dans celle des autres. C'est une combinaison beaucoup plus heureuse. Le 2.0, c'est un format télé. Qu'est-ce qui intéresse la télé ? Ce sont les visages, les dialogues. Moi je m'en fous de ce qui se raconte. Ce qui m'intéresse, c'est que le commissaire soit posé devant son cheval, par exemple, avec les bras tendus. Mais de resserrer pour me fixer sur le personnage, et pour cela couper un morceau de la ferme et un morceau du cheval, ça me retire beaucoup. » Delorme, Stéphane et Tessé, Jean-Philippe. *Op. cit.* p. 15.

17. Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico, Dissemblance et Figuration*. Paris : Éd. Flammarion, 1990. p. 20.

18. C'est la première fois dans le cinéma de Bruno Dumont qu'il met en scène une dimension circulaire des points de vue simultanée dans le temps et l'espace, sans doute, pour reprendre ses mots précédemment cités, parce que l'espace de la série le permet davantage sans perdre pour autant le fil des tensions narratives. Cela induit un jeu fort sur les espaces traversés que ce que les lieux contiennent de visibilité varie d'un point de vue à l'autre. Le spectateur est le seul à pouvoir opérer les raccords.

19. Brock, Maurice. « L'invention du paysage » in Mottet, Jean. *Op. Cit.* p.22.

20. Comme nous le montre la séquence d'ouverture, Quinquin est toujours prêt à pédaler jusqu'au lieu où il se passe quelque chose, percevant sans difficulté les signaux de la police, qu'ils viennent du ciel (les hélicoptères du tout début) ou des voies terrestres. Tout le jeu de Quinquin et de ses copains consiste à observer le paysage en action sans y être repéré, dédoublant chaque fois le point de vue sur le lieu du crime découvert.

21. « Et même cinématographiquement, ça progresse. On sort d'un certain registre ; à la fin, le commandant regarde le paysage, il est en connexion avec les animaux, il sent la terre. » Propos de Bruno Dumont in Delorme, Stéphane et Tessé, Jean-Philippe. *Op. cit.* p. 20.

22. Concernant son usage important de la postproduction dans *Ma Loute*, Bruno Dumont déclare : « on ne se soucie même plus du lieu où l'on tourne ». Entretien avec Delorme, Stéphane et Tessé, Jean-Philippe. « Déchaîné », *Cahiers du cinéma*, n°722, mai 2016. p. 20.

23. Roche, Thierry. *Cinéma/Paysages : carnet de notes pour un film sur le Pô*. Crisnée : Éd. Yellow Now, 2013. p. 119.

24. On peut d'ailleurs relever que cette dimension, présente dans *Flandres* et *Hors Satan*, n'avait jamais été aussi forte chez Dumont en tant que matérialité et que les bestiaux occupent une bonne partie de l'espace visuel et sonore du film.

AUTEUR

CLAIRE ALLOUCHE

Claire Allouche termine ses études au Département Histoire et Théorie des Arts de l'École Normale Supérieure Ulm, avant de commencer une thèse sur des communautés spatiales de cinéastes d'Amérique Latine (Argentine, Brésil, Colombie) qui tournent loin de la capitale. Elle coordonne avec Pierre Eugène, un séminaire de recherche autour des écrits de Serge Daney et s'apprête à travailler au Festival des Trois Continents à Nantes en tant qu'assistante de programmation.